

Über die Modernität in Kleists Dramen

Zhao Leilian

(Beijing)

Abstract: Der vorliegende Beitrag versucht, durch Textanalyse der acht Dramen *Penthesilea*, *Das Käthchen von Heilbronn*, *Die Hermannsschlacht*, *Prinz Friedrich von Homburg*, *Familie Schroffenstein*, *Der zerbrochene Krug*, *Robert Guiskard* sowie *Amphitryon* Kleists Modernität zu präsentieren. Moderne Züge durchziehen alle Dramen Kleists und sind gekennzeichnet durch Sprachskepsis, Mißverständnisse, Irrtümer, Verwirrung, Darstellung der Traumperspektive, Identitätsproblematik sowie Zerrissenheit. Die Rezeption der obenerwähnten Dramen in China bildet auch einen wichtigen Schwerpunkt des Beitrages.

In den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts wurde Heinrich von Kleist (1777-1811) vom deutschen Forschungskreis wiederentdeckt.¹ Man begann ihn als einen „der ersten modernen Menschen Deutschlands“² zu sehen. Kleists dramatisches Schaffen umspannt kaum zehn Jahre, zeigt aber den Aufbruch in die Moderne in den ungeheuerlichsten Bildern an. Kleists Modernität zeigt sich vor allem in seinem Bewußtsein der Sprachskepsis, daher nimmt die Sprachskepsis in der vorliegenden Arbeit den wichtigsten Platz ein.

I. Die Rezeption von Kleists Dramen in China

Infolge seiner Wiederentdeckung in Deutschland stieg Kleists Wertschätzung in China. Aber statt auf seine Modernität einzugehen, neigte der chinesische Forschungskreis dazu, ihn als einen großen deutschen patriotischen Dichter neben Goethe und Schiller zu stellen.³ Das hängt vielleicht mit der historischen Situation im damaligen China zusammen, daß viele weitsichtige Persönlichkeiten den humanistischen und patriotischen Geist im Okzident für die Veränderung des politischen Chaos als gutes Beispiel heranziehen woll-

¹ Vielleicht als Nachwirkung davon wurde Kleist zu dieser Zeit vom chinesischen Forschungskreis als „der erste große deutsche Dramatiker im 19. Jahrhundert“ hochgeschätzt. Vgl. Wei Maoping, *Untersuchung der chinesischen Übersetzungen von deutschen literarischen Werken in der späten Qing-Dynastie und in der Republik China* [dieser Buchtitel ist von der Verfasserin vom Chinesischen ins Deutsche übertragen], Shanghai 2004, S. 202.

² Curt Hohoff, *Heinrich von Kleist*. Hamburg 1958, S. 10.

³ Zhong Yun im Artikel „Lesen der neuzeitlichen Literatur“ am 1. Januar 1924. In: *Monatszeitschrift für Erzählungen*, Nr. 1, Bd. 15, zit. nach Wei Maoping, a.a.O., S. 202.

ten. Kleist ist kein Dichter im Elfenbeinturm. Sein Engagement für die Befreiung Deutschlands von der napoleonischen Fremdherrschaft wurde freilich von den patriotischen Chinesen der damaligen Zeit positiv gewertet. Zheng Zhenduo faßt in der Schrift *Grundriß der Literatur*, über die deutsche Literatur im 19. Jahrhundert zum ersten Mal in China die Merkmale von Kleists dramatischem Schaffen zusammen, wobei er Kleist von seiner Bedeutung her Schiller gleichstellt: „Die Dramen von Kleist krönen diese Zeit mit Erfolg [...]. Er ist der erste große deutsche Dramatiker im 19. Jahrhundert und ist vergleichbar mit Schiller. Er hat das neue nationale Selbstbewusstsein erweckt.“⁴ Dann werden *Die Familie Schroffenstein*, *Prinz Friedrich von Homburg* und *Die Hermannsschlacht* erwähnt, andere Dramen werden jedoch nicht in Betracht gezogen. In seinem Beitrag *Über die deutsche Literatur nach Goethe* kommentiert der bekannte moderne Dichter Yu Dafu 1931 *Prinz Friedrich von Homburg*, *Die Hermannsschlacht* und *Das Käthchen von Heilbronn*.

Während Kleist in den 20er und 30er Jahren relativ objektiv beurteilt wurde, fiel er Ende der 50er Jahre der politischen Etikettierung in der von politischen Ideologien beeinflussten Interpretation der ausländischen Literatur in China zum Opfer. Im von Feng Zhi und anderen verfaßten *Grundriß der deutschen Literaturgeschichte* wird nur die Komödie *Der zerbrochene Krug* kurz interpretiert. Besonders deren Witz und Humor werden als positive Elemente bezeichnet. Aber Kleist wird auffälligerweise nach Klassenkategorien der „reaktionären“ Gruppe zugeordnet: „Einige seiner Werke haben realistische Elemente. Aber sein politischer Standpunkt ist konservativ, und seine Ideen sind reaktionär [...]. Seine reaktionäre Weltanschauung hat seine Entwicklung gehindert.“ Kleist habe unter dem Einfluß von Kant „dekadente und pessimistische Ideen“ gebildet. „Seine Dramen, die von 1808 bis 1810 entstanden und die den Nationalismus propagieren, haben weder ideellen noch künstlerischen Wert.“⁵

In den 70er und 80er Jahren wurde Kleist in den Schriften über die ausländische Literatur immer wie oben erwähnt interpretiert. In den 90er Jahren stellt Yu Kuangfu zum ersten Mal in China in der Literaturgeschichte die Inhaltsangabe der *Penthesilea* dar. Er interpretiert das Drama wie folgt: „Die Sinnlichkeit und der Trieb der Menschen kann einen so wahnsinnig machen, daß man manchmal das Handlungsmotiv der anderen mißversteht. Aber ob der Wunsch nach der Liebe in Erfüllung geht, kommt auf das Schicksal an.“⁶ Diese Analyse kann zwar als einigermaßen berechtigt angesehen werden, hat aber die ästhetische Bedeutung dieser Tragödie vernachlässigt. Yu Kuangfu hat noch ausführliche Inhaltsangaben von anderen Dramen Kleists wie die von *Die Familie Schroffenstein*, *Prinz Friedrich von Homburg*, *Die Hermannsschlacht*, *Das Käthchen von Heilbronn* und *Der zerbrochene Krug* vorgestellt. Das dramatische Fragment *Robert Guiskard* und die Komödie *Amphi-*

⁴ a.a.O.

⁵ Feng Zhi, *Grundriß der deutschen Literaturgeschichte*. Beijing 1958, S. 187.

⁶ Yu Kuangfu, *Deutsche Literaturgeschichte*. Shanghai 1990, S. 277.

tryon werden nicht erwähnt. Yu Kuangfu hat bedauerlicherweise z.T. die politisch stark gefärbte Darstellungsweise der Literaturgeschichte in den 50er und 60er Jahren übernommen.

Im neuen Jahrtausend sind zwei Interpretationen über Kleist bemerkenswert. Sun Yixue setzt sich im Artikel „Über die dramatische Konstruktion und komödiantische Kunst in *Der zerbrochene Krug* von Kleist“⁷ aus philosophischer und ästhetischer Perspektive mit der Konstruktion der Komödie auseinander. Ruan Huishan und Jiao Hailong haben im Beitrag „Über die Sprachtheorie und Modernität von Kleist“⁸ die Sprachskepsis im bekannten Brief Kleists als Schwerpunkt kurz zusammengefaßt und vorgestellt. Im Vergleich mit der früheren Kleist-Forschung ist diese Arbeit eine sinnvolle Arbeit aus neuer Perspektive, aber die Verfasser bieten keine Textanalyse.

Bis heute bilden Dramen und Novellen von Kleist den Schwerpunkt der Rezeption und Forschung in China. Viele Magisterarbeiten und Dissertationen greifen seine Werke auf. Die Kleist-Interpretation in China befreit sich heutzutage von der Einschränkung der politischen Etikettierung und zeigt eine Tendenz zur objektiven, wissenschaftlichen Forschung. Aber es fehlt uns noch an systematischen Forschungsergebnissen über die Modernität von Kleists Dramen. Aus diesem Grund greift die vorliegende Arbeit dieses Thema auf.

II. Über moderne Züge in Kleists Dramen

2.1 Ohnmacht, Traum

Kleists Modernität zeigt sich sowohl in seiner Sprachskepsis, in der Hinwendung zur Entfaltung der Identitätsproblematik und im Rückgriff auf außersprachliche Phänomene wie Ohnmacht und Traum.

Viele Figuren in Kleists Dramen fallen in Ohnmacht oder in einen tiefen Schlafzustand, wenn sie mit schicksalhaften Ereignissen konfrontiert sind. Die Titelfigur der Komödie *Amphitryon* ist verwirrt und frustriert wegen Jupiters Eingriffs in seine Ehe und in sein Leben. In der Schlußszene treibt Jupiter das Identitätsspiel auf die Spitze und erscheint in *Amphitryons* Gestalt vor seinen Feldherren. *Amphitryon* fällt in Ohnmacht, als ihn seine Feldherren nicht erkennen. *Penthesilea* fällt nach dem Zweikampf mit dem Griechen *Achilles* bewußtlos nieder und hält sich beim Erwachen für die

⁷ Sun Yixue, Über die dramatische Konstruktion und komödiantische Kunst in *Der zerbrochene Krug* von Kleist. In: Zeitschrift für Akademische Beiträge der Tongji Universität, 2001, Nr. 1.

⁸ Ruan Huishan und Jiao Hailong, Über die Sprachtheorie und Modernität von Kleist. In: Zeitschrift für Akademische Beiträge des Fremdspracheninstituts der Volksbefreiungsarmee, 2005, Nr. 3.

Siegerin. Während ihres Schlaf- und Rauschzustandes bittet ihre Vertraute Prothoe den wirklichen Sieger Achilles darum, ihr den Sieg vorzutauschen. Je tiefer sie in den Schlaf- und Rauschzustand fällt, desto tiefer wird sie von ihrer eigenen Niederlage erschüttert. In dieser scheinbaren Ruhe ohne Sprache birgt sich ihre Wut. Erst nach dem Zerfleischen von Achilles mit Hilfe ihrer Hunde kommt Penthesilea allmählich wieder zu Bewußtsein. Im *Käthchen von Heilbronn* erfragt der Graf Wetter vom Strahl vom unter einem Holunderbusch schlafenden Mädchen Käthchen den Grund für ihre heftige Neigung, den sie im Wachzustand nie genannt hat: In einem Traum in der Silvesternacht sei er ihr als künftiger Bräutigam erschienen. In dem Doppeltraum vom Grafen und Käthchen offenbaren sie sich ihre Liebe füreinander. Kleist zeigt großes Interesse an der Darstellung des Unbewußten und der Hypnose, denn er hat vorher viele Studien über den Somnambulismus gelesen. Seine Beschreibung des Unbewußten entspricht den Vorstellungen seiner Zeitgenossen. Am Anfang des Dramas *Prinz Friedrich von Homburg* sitzt der Prinz im Trancezustand und flicht sich selbst einen Lorbeerkranz. Er folgt dem Kurfürsten, seiner Frau und Nichte Natalie in der Haltung eines Schlafwandlers, als ihm der Kranz abgenommen wird. Nach seiner Begnadigung durch den Kurfürsten überreicht Natalie dem erstaunten Prinz den Siegeskranz und die Kette, zwei Gegenstände, die dem Prinzen sehr wichtig sind. Da fällt der Prinz sogleich in Ohnmacht. Nach dem Aufwecken durch Kanonenschüsse hält er das Geschehen immer noch für einen Traum. In den Anfangs- und Schlußszenen erlebt der Prinz das Geschehen als Traum. Die Figuren in Kleists Dramen versinken leicht in Träume. Die Traumperspektive betont den unwirklichen Charakter des Geschehens im ganzen Drama. Die Träume drücken effektiver als die Sprache die Wünsche des Dramatikers aus und können manchmal das erfundene Geschehen voraussagen. Der Prinz von Homburg ist wie das Käthchen von Heilbronn somnambul veranlagt, hat eine besondere Nähe zum Unbewußten. Sein Sieg hat mit nüchternem Kalkül nichts zu tun und beruht auf einer intuitiven Entscheidung. Kleist stellt mit Absicht die nichtrationalen Eigenschaften seiner Figuren positiv dar. Damit äußert er deutlich Kritik „an dem eindimensionalen und vernunftbetonten Menschenbild der Aufklärung.“⁹

2.2 Zerrissenheit als Symbol der Entfremdung des modernen Menschen

Kleist symbolisiert mit der geistigen Zerrissenheit die Entfremdung des modernen Menschen und hebt das moderne Krisenbewußtsein hervor. Anfang des 19. Jahrhunderts erschien die Selbstentfremdung des Menschen als Folge der Entwicklung des Kapitalismus. Der Weltriß ersetzt das von der Klassik erstrebte Weltbild der harmonischen Beziehung zwischen dem Individuum und der Gesellschaft. Penthesilea zerreißt im Rausch brutal Achilles. Das Bild der geistigen Zerrissenheit spiegelt ganz anschaulich den inneren

⁹ Sabine Doering, Literaturwissen Heinrich von Kleist. Stuttgart 1996, S. 55.

Widerspruch des modernen Menschen wider. Die Priesterinnen von Dionysos, die bacchantischen Frauen, haben in ihrer Wildheit Dionysos zerrissen und verschlungen. Ähnliche Bilder treten oft in der deutschen Literatur auf, das ist keineswegs eine einzigartige Erfindung Kleists. Die Gräfin Orsina in der Tragödie *Emilia Galotti* von Lessing, einem Vertreter der Aufklärung, wurde vom Prinzen verlassen. In ihrer Wut stellt sie sich vor, daß sich alle von ihm verlassen Frauen rächen und ihn zerreißen werden. Aber diese Szene erscheint nur in ihrer Rede. Kleist verleiht zum ersten Mal dieser Szene mehr Gedankeninhalt und verbindet sie mit der Sprachskepsis.

Penthesilea zerreißt im Rausch brutal Achilles. Die Zerrissenheit von Achilles symbolisiert die Zerstörung des Menschenbildes und damit die Widersprüchlichkeit der modernen Gesellschaft. Mit dem Akt des Zerreißens hebt Penthesilea im Wahn die von der Zerrissenheit verkörperte Entfremdung auf. Das Bild der Zerrissenheit spiegelt ganz anschaulich den inneren Widerspruch des modernen Menschen wider. Die Zerrissenheit symbolisiert als moderne Gemütsverfassung die Erfahrung der Selbstentfremdung. Die Protagonistin verschlingt das Objekt, das ihr widersteht. Nach der wahnsinnigen Tat kann Penthesilea nur durch den Tod den Schmerz der inneren Zerrissenheit beenden. Ihre wahnsinnige Tat hat den Humanismus des klassischen Ideals aufgehoben und signalisiert die Abkehr vom klassischen Weltbild. Der moderne Mensch kann die von der Klassik imaginierte harmonische Einheit zwischen Individuum und Welt nicht erreichen.

Erst nach Kleist verbreitet sich die Zerrissenheit als Zeichen der Entfremdung. So herrscht in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts – wohl unter Kleists Einfluß – eine Hochkonjunktur der literarischen Werke, die den Weltriß und die Zerrissenheit darstellen, z.B. Heinrich Heines *Bäder von Lucca* (1830), Alexander Ungern-Sternbergs Roman *Die Zerrissenheit* (1832), Johann Nestroys dramatische Parodie *Der Zerrissene* (1844). Im Reisebild *Bäder von Lucca* schreibt Heine lakonisch, daß das Phänomen der modernen Entfremdung die Einheit der Welt zerstört und die Dichter prosaisch macht: „Durch das meinige ging aber der große Weltriß.“¹⁰

2.3 Identitätsproblematik

In der Komödie *Amphitryon* behandelt Kleist beispielhaft die Identitätsproblematik. Kleist gestaltet wie Molière eine Episode aus der griechischen Mythologie: Der Göttervater Jupiter (Zeus) wohnt während der Abwesenheit des Feldherrn Amphitryon dessen Gattin Alkmene bei und zeugt mit ihr den Halbgott Herakles. Während Molière den höfisch-gesellschaftlichen Charakter aufgreift, setzt sich Kleist hauptsächlich mit der Identitätsproblematik und religiösen Fragen auseinander. Er betont den Konflikt von Alkmene viel stärker und gibt seinem Drama viele moderne Züge. Kleist bildet

¹⁰ Heinrich Heine, *Bäder von Lucca*. In: ders., *Sämtliche Werke*, neue Ausgabe in 4 Bänden, Bd. 2. Augsburg 1998, S. 527.

kontrastierend Paarkonstellationen: das Dienerpaar mit dem Götterboten Merkur und dem Diener Sosias auf der einen Seite, das Fürstenpaar Amphitryon (Jupiter) und Alkmene auf der anderen Seite. Im Mittelpunkt steht auch die Frage des Namens, als Ausdruck für die Identitätskrise des Individuums. Sosias wird von seinem Herrn vorangeschickt, Alkmene über die Ankunft ihres Mannes nach dem Sieg zu informieren. Er begegnet Merkur, der die zärtliche Zusammenkunft von Jupiter und Alkmene vor Störungen bewahrt. Er hat schon die Liebesnacht übernatürlich lang andauern lassen. Merkur ist der Doppelgänger von Sosias und behauptet, selbst Sosias zu sein. Er beharrt auf diesem Anspruch zunächst mit Worten, dann mit heftigen Prügeln, was Sosias in immer größere Verwirrung bringt. Das Wort ist kein Zeichen mehr, das an die Sache gebunden ist, die es bezeichnet. Das Wort wird gleich in der ersten Szene als Spiel zur Belustigung und Belehrung der Zuschauer aufgeführt. Er treibt mit Gewalt die Selbstverständlichkeit aus, mit der sich Sosias „Sosias“ nennt, weil er zu wenig glaubt, daß er wirklich der so benannte Sosias ist: „Wer gibt das Recht dir, Unverschämter, / Den Namen des Sosias anzunehmen?“¹¹ Sosias kann nicht umhin, die vermeintliche Identität seines Gegenübers anzuerkennen, als Merkur ihm von Sosias feigem Verstecken während der Schlacht und von seiner Erfindung eines Botenberichtes berichtet. Alle diese Ereignisse können nur Sosias bekannt sein: „Ich sehe, alter Freund, nunmehr, daß du / Die ganze Portion Sosias bist, / Die man auf dieser Erde brauchen kann.“¹² Sosias bleibt aber hinsichtlich seiner eigenen Existenz unsicher und stellt zaghaft seine Identität fest: „Da ich Sosias nicht bin, wer bin ich? / Denn *etwas*, gibst du zu, muß ich doch sein.“¹³ Sosias kann sich besser als sein Herr mit der Verdoppelung seiner selbst abfinden, weil ihm körperliche Bedürfnisse statt Fragen der intellektuellen Selbsterkenntnis wichtiger sind. Daher nennt er seinen prügelnden Doppelgänger Merkur „Ich vom Stock“.¹⁴

Beim Abschied von Alkmene fragt sie Jupiter, ob sie ihn als Gatten oder als Geliebten empfangen habe. Sie findet diese Unterscheidung unangemessen und nicht notwendig, weil sie in Amphitryon beides vereint sieht. Der wahre Amphitryon verdächtigt bei der Heimkehr seine Frau der Untreue, als sie behauptet, er habe die Nacht mit ihr verbracht. Aber er kann nicht begreifen, daß Alkmene schon das Diadem besitzt, das er ihr als Geschenk geben will. Alkmene kann nach dem zornigen Weggang ihres Mannes auch nicht verstehen, daß sich der Buchstabe zur Dekoration des Diadems von „A“ für Amphitryon in „J“ für Jupiter verwandelt. Alkmene kann die betonten Liebesoffenbarungen Jupiters nicht begreifen: „Auch der Olymp ist

¹¹ Heinrich von Kleist, Amphitryon, Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden, Bd. 1, hg. von Ilse-Marie Barth u. Klaus Müller-Salget. Frankfurt/M. 1991, S. 389.

¹² Ebenda S. 395.

¹³ Ebenda.

¹⁴ Ebenda S. 407.

öde ohne Liebe.“ „Er will geliebt sein, nicht der Wahn von ihm.“¹⁵ Ihre Reaktion darauf zeigt deutlich, daß ihre Liebe ganz auf Amphitryon ausgerichtet bleibt. Für Alkmene gibt es zuviel Unerklärliches. Die Sprache reicht nicht mehr aus, die fraglich gewordene Wirklichkeit zu erklären. Alkmene äußert Charis, der Frau von Sosias, gegenüber ihre Unfähigkeit zur angemessenen, erklärenden Wortwahl: „Wie soll ich Worte finden, meine Charis, / Das Unerklärliche dir zu erklären?“¹⁶ Daher kann die Sprache nur in der Erfindung einer Gegenwirklichkeit ihre Macht erweisen. Jupiter zeigt sich schließlich in Gegenwart der Feldherren von Amphitryon in dessen eigener Gestalt, eine Situation, die für Amphitryon Verwirrung und Blamage bedeutet, die er aber nicht ändern kann. Anders als Amphitryon arrangiert sich sein Diener Sosias zumindest sprachlich mit der Situation, obwohl er sie nicht durchschaut: „Und kurz ich bin entsosiatisiert, / Wie man euch ent-amphitryonisiert“¹⁷ In der Schlußszene treibt Jupiter die Verwirrung bis zum äußersten. Weder die Feldherren noch Alkmene können Amphitryon und seinen Doppelgänger voneinander unterscheiden. Die subjektive Gewißheit von Alkmene wird von Amphitryon anerkannt, daß Jupiter „Amphitryon ihr ist.“¹⁸ Alkmene liebt ihren Mann so sehr, daß sie beim Beten dem Götterbild die sinnlich-konkreten Züge ihres Mannes verleiht. Schließlich gibt Jupiter sein Doppelspiel auf und verschwindet nach dem Donner- und Blitzschlag in den Wolken. Sein Bote Merkur folgt auch seinem Beispiel. Kleist berührt die Problematik der Ich-Identität. Die eigene Identität der Figuren ist abhängig von der Beziehung zu einem anderen Subjekt. Alkmene will eher auf ihr eigenes Ich verzichten als an Amphitryon zweifeln: „Eh will ich irren in mir selbst.“¹⁹ Jupiter sieht schließlich ein, daß Alkmene in ihm immer ihren Gatten, nicht ihn selbst wahrnimmt.

2.4 Über die Sprachskepsis

Das Wort „Sprachskepsis“ ist hier ein Synonym für „Sprachkritik“. Das Kunstwort „Sprachskepsis“ wird erst im 20. Jahrhundert fest lexikalisiert und bezieht sich auf die moderne Sprachskepsis im Sinne von Hofmannsthal's bekanntem *Chandos-Brief* (1902). Hugo von Hofmannsthal sieht in seinem berühmten Aufsatz die Bedingtheit und Mangelhaftigkeit der sprachlichen Mitteilung ein. Er beklagt die feste Begrifflichkeit der Sprache, ihre Abstraktion gegenüber einem flüssigen Denken, ihre lügnerische Verführung durch stilistische Figuren und Wendungen. Die klischeehafte Redewendung kann auch gedankliche Vorprägung mit sich bringen. Um die Jahrhundertwende, kurz vor und nach diesem „Chandos-Brief“, zeigen auch andere

¹⁵ Ebenda S. 431.

¹⁶ Ebenda S. 420.

¹⁷ Ebenda S. 454.

¹⁸ Ebenda S. 459.

¹⁹ Ebenda S. 421.

Sprachmeister wie Karl Kraus, Friedrich Nietzsche und Franz Kafka eine sprachkritische Einstellung. Mit der Sprachproblematik in seinen Dramen nimmt Kleist die Sprachskepsis der Jahrhundertwende vorweg. Damit und mit anderen oben erwähnten modernen Zügen in seinen Dramen zeigt er sein starkes und modernes Krisenbewußtsein. Andererseits belegen gerade seine Sprachskepsis und der Aufweiß der gewaltigen Macht der Sprache seine Liebe zur Sprache. Hofmannsthals scheinbar ambivalentem, doch ganz zutreffendem Ausdruck ist zuzustimmen: „Wahre Sprachliebe ist nicht möglich ohne Sprachverleugnung.“²⁰

Kleist gehört zu den ersten deutschen Dichtern, die ein Bewußtsein für die Sprachskepsis mit Nachwirkung zeigen. Diese Sprachskepsis wird von anderen bedeutenden Dichtern der deutschen Literatur dann fortgesetzt: „Die sog. Sprachkrise der Moderne entwickelt sich so zum verbreiteten literarischen Motiv von Schnitzler oder Th. Mann über Rilke und Benjamin bis hin zu Canetti und Handke.“²¹

2.4.1 Kleists Klage über die Sprachnot in seinen Briefen

Schon im Brief an seine Halbschwester Ulrike von Kleist am 12. November 1799 klagt Kleist über die Sprachnot, er empfindet, daß die Sprache nicht dazu taugt, sein Innerstes adäquat auszudrücken. Ihm fehlt an angemessenen Sprachmitteln für die Verständigung mit den Mitmenschen und daher werde er sich nach einigen mißlungenen Versuchen, sich verständlich zu machen, bequemen müssen, das, was er ausdrücken will, „immer tief in das Innerste meines Herzens zu verschließen.“²² Er unterstreicht immer wieder den großen Unterschied zwischen Empfindung und sprachlichem Ausdruck, also die unzulängliche Ausdrucksfähigkeit der Sprache in seinen Briefen. Im Brief an seine Braut Wilhelmine von Zenge am 20. August 1800 schreibt er folgendermaßen: „so will ich Dir denn mein Herz so gut ich kann auf dieses Papier mahlen, wobei Du aber nie vergessen muß, daß es bloße Copie ist, welche das Original nie erreicht, nie erreichen kann.“²³ Er beschreibt ganz anschaulich die Unfähigkeit der Sprache, seine Innenwelt präzise darzustellen: „Ich wollte ich könnte mir das Herz aus dem Leibe reißen, in diesen Brief packen, und dir zuschicken.“²⁴

²⁰ Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke, Aufzeichnungen*, S. 71. Zit. nach Nachwort. In: *Deutsche Aporismen*, hg. von Gerhard Fieguth. Stuttgart 2000, S. 379.

²¹ Vgl. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hg. von Klaus Weimar u.a., Bd. III. Berlin, New York 2003, S. 481.

²² Heinrich von Kleist, *Briefe*. In: ders., *Briefe. Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, Bd. 4, hg. von Klaus Müller-Salget und Stefan Ortmanns. Frankfurt/M. 1997, S. 46f.

²³ a.a.O., S. 76.

²⁴ Heinrich von Kleist, *Brief an Ulrike am 13. März 1803*, a.a.O., S. 313.

Seine Sprachskepsis zeigt Kleist am deutlichsten im Brief an Ulrike von Kleist am 5. Februar 1801:

Und gern möchte ich Dir Alles mittheilen, wenn es möglich wäre. Aber es ist nicht möglich, u wenn es auch kein weiteres Hinderniß gäbe, als dieses, daß es uns an einem Mittel zur Mittheilung fehlt. Selbst das einzige, das wir besitzen, die Sprache taugt nicht dazu, sie kann die Seele nicht mahlen u was sie uns giebt sind nur zerrissene Bruchstücke. Daher habe ich jedesmal eine Empfindung, wie ein Grauen, wenn ich jemandem mein Innerstes aufdecken soll; nicht eben weil es sich vor der Blöße scheut, aber weil ich ihm nicht *Alles* zeigen kann, nicht *kann*, u daher fürchten muß, aus den Bruchstücken falsch verstanden zu werden.²⁵

Dieser Brief gilt als ein Umbruch und als Dokument für Kleists moderne Sprachskepsis und die Begründung der Moderne. Kleist gibt hier zu, daß er nicht mehr willkürlich über die Sprache verfügen kann, weil die Sprache ihre Transparenz und Deutlichkeit verliert, daher nicht in der Lage ist, den eigenen Gedanken vollständig abzubilden. Kleist beklagt das Auseinanderfallen von Sache und dem Begriff der Wahrheit. Das Entsprechungsverhältnis von Sprache und Wirklichkeit wird aufgehoben. Die Sprache hat sich vom Zwang der Abbildung von Wirklichkeit befreit und ist damit ein Medium frei schwebender Phantasie geworden. Kleist zeigt das Täuschungspotential der Sprache nicht nur im Miteinander und Gegeneinander der Personen, sondern auch in außersprachlichen Elementen wie Verstummen, Ohnmacht, Gestik und Mimik. Bei Kleist erfährt man, daß die Dialektik der Sprache diejenigen enttäuscht, die hartnäckig an der Eindeutigkeit der Formulierung festhalten. Kleists Bewußtsein für die Sprachkrise geht seiner Kant-Krise²⁶ voraus, wird aber wegen der vorrangigen Betonung der Erkenntniskrise vom Forschungskreis unterschätzt und gerät in Vergessenheit.

Kleist klagt über das Auseinanderfallen von Sache und Wahrheitsbegriff. Das ist ein sprachphilosophisches Problem, dem nicht Kants Hauptinteresse gilt. Johann Gottfried Herder hat sich vor Kleist mit der Sprachkritik auseinandergesetzt. In seiner Schrift *Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft* (1799) hat Herder gegen Kant den Mißbrauch der Sprache vorgebracht:

Hier also liegt der Knäuel der Verwirrung, der die metaphysische Sprache solange zum babylonischen Dialekt gemacht hat, wahrscheinlich auch,

²⁵ a.a.O., S. 196.

²⁶ Im bekannten, viel zitierten Brief an seine Verlobte Wilhelmine von Zenge am 22. März 1801 verrät Kleist seine Erfahrungen mit „der neueren sogenannten Kantischen Philosophie“ und den Umschlag seines Wahrheitsglaubens in die Wahrheitsskepsis, also die Verwandlung seiner Lebenshaltung von Optimismus in Pessimismus: „Mir waren sie so heilig, daß ich diesen beiden Zweck, Wahrheit zu sammeln, u Bildung mir zu erwerben, die *kostbarsten* Opfer brachte [...]. Wir können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint.“ a.a.O., S. 204f.

uns Deutschen zumal, lange noch machen wird. Da man sich nämlich bei spekulativen Begriffen keine groben Bilder der Erfahrung denken konnte, nahm man, wie der Zufall sie gab, aus dem Zusammenhang der Sprache, aus Erinnerungen, wo und wenn man das Wort zuerst gehört hatte, oft aus dem Schall des Wortes selbst Züge zusammen, und formte daraus eine Nebelgestalt, wie die Kritik sie angibt, ein Schema [...]. Nicht vom Verstande und der Vernunft, sondern wie es ihr Name sagt, vom Mißbrauch der Sprache, mithin der Vernunft und des Verstandes rühren diese Amphibolien (Widersprüche) her, von unbestimmter Erfassung der Begriffe und ihrer Bezeichnung durch trüglich-dunkle Schemata.²⁷

Die Reflexion über den „Mißbrauch der Sprache“ steht am Anfang der sprachlichen Entwürfe Kleists. Das Problem der Benennung war für Herder anders als für Kant ein Moment der Erkenntnistheorie. Herder formuliert seine bedeutendsten Gedanken über sprachphilosophische Probleme in seiner Schrift *Über den Ursprung der Sprache* (1772). Darin erklärt er, daß nach seiner Überzeugung die Sprache weder ein Produkt des menschlichen Verstandes, wie die Aufklärer verkündet hatten, noch – wie Hamann glaubte – göttlicher Herkunft sei, sondern eine spezifische Fähigkeit der Gattung Mensch. Herder hat sich im vereinsamten Alter gegen Kants Kritik der reinen Vernunft und Kritik der Urteilskraft aufgelehnt, was die beiden Weimarer Klassiker Goethe und Schiller sehr bedauerten. Herder schreibt im zweiten Teil der *Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft* über den Zusammenhang der Sprache mit dem Gedanken:

Die menschliche Rede wird ein Abdruck des Allen, ein lebendiges Bild unsrer Gedankenweise, voll Licht und Schatten, voll Glieder und Artikulationen. Und dies lebendige Erwirken dauert fort. So lange unser Verstand versteht, wird er; Begriffe bildend regeneriert er sich selbst unaufhörlich. Wie der Verstand Erfahrung, so hat die Vernunft zu ihrer Sphäre das weite Reich menschlicher Gedanken, mittelst der Rede. Was durch irgend ein Zeichen ausgedrückt, festgehalten, verständlich gemacht werden kann, darf sich vor die Vernunft als eine Vernehmerin wagen; auf Angaffungen im Raum und in der Zeit läßt sie sich nicht einschränken. Mittelst der Sprache ist ihr alles gegeben, was sich durch Sprache im weitesten Sinne des Wortes ausdrücken läßt; sie selbst ist und heißt Sprache.²⁸

Laut Curt Hohoff zielte Kleist nicht wie Kant darauf, „die Erfahrung von der Wirklichkeit mit neuen Mitteln zu begründen. Er blieb bei seinem Verständnis, das zu seiner eigenen Lebensstimmung paßte, stehen, nämlich der Ungewißheit, Unsicherheit und Doppeldeutigkeit aller Phänomene einerseits und dem trügerischen Charakter unserer Vernunft und der Gefühle anderer-

²⁷ Johann Gottfried Herder, *Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft*. In: ders., *Werke in zehn Bänden*, hg. von Günter Arnold, Bd. 8, Frankfurt/M. 1998, S. 423.

²⁸ Ebenda S. 593.

seits.“²⁹ Kleists Sprachskepsis hängt meines Erachtens mit seiner unsicheren Lebensphase zusammen. Es kann sein, daß Kleist seinen persönlichen Zusammenbruch als Sprachkrise erfahren und in seinem bekannten Brief nur auf die Kantische Philosophie projiziert hat. Damit hat er seine Braut Wilhelmine von Zeuge und seine Interpreten geblendet. Das Entsprechungsverhältnis von Sprache und Wirklichkeit wird aufgehoben. Kleist hat später dann diese Sprachkrise, d.h. die Problematisierung der Benennung aus der Perspektive der Erkenntniskrise nachträglich begründet.

2.4.2 Die Sprachskepsis in Kleists Dramen

Unter dem Einfluß von Kants Erkenntniskritik und der Philosophie Rousseaus, die das menschliche Gefühl betont und gegen die Überbetonung der Vernunft ist, schlägt Kleists optimistische Weltanschauung in eine pessimistische um. Kleist hegt den starken Ehrgeiz, originell zu sein und eine literarische Innovation hervorzubringen. Er will sich nicht damit abfinden, im Schatten der glänzenden Weimarer Klassiker Goethe und Schiller zu bleiben. Beide Faktoren, also die Wandlung seiner Weltanschauung und die Sehnsucht nach dem Ruhm des Dichters, beflügeln ihn zu einer Darstellung seines Hauptthemas, der Verrätselung der Welt und der Menschen, welche die Dynamik der Dialoge und die Problematisierung der menschlichen Kommunikation mit dem Medium Sprache in allen seinen acht Dramen hervorhebt.

In Kleists erstem Drama *Die Familie Schroffenstein*, einer Tragödie über die Liebe zwischen Agnes und Ottokar aus zwei tödlich verfeindeten Familien, lösen aufeinanderfolgende Zufälle und Irrtümer die Katastrophe aus. Die Sprachskepsis klingt schon in diesem ersten Drama an und wird mit vielen Mißverständnissen und falscher Auslegung der Realität verwoben. Das Verkennen der Wahrheit begleitet das Mißtrauen der Menschen zueinander, was für den Dramatiker ein guter Anlaß zur Präsentation der Sprachskepsis ist. Die sprachkritische Bedeutung dieser Tragödie ist viel zu lange mit dem Etikett „Schicksalstragödie“ verdeckt worden. Die Erkenntniskrise darin ist eigentlich ein Problem der Benennung, weil man nicht mehr ganz an die Entsprechung zwischen Sprachzeichen und bezeichneter Wirklichkeit glauben kann. *Die Familie Schroffenstein* zeigt diese Distanz zwischen Sprache und Wirklichkeit. Der sprachliche Irrtum zeigt die zunehmende Verstrickung in die Tragödie der Figuren. Nach der Ermordung der beiden jungen Verliebten Agnes und Ottokar durch ihre eigenen Väter Sylvester und Rupert entlarvt die Totengräberswitwe Ursula nicht ohne bittere Ironie, daß die Tragödie im „Versehen“ liegt: „Wenn ihr euch totschatzt,

²⁹ Curt Hohoff, Heinrich von Kleist. Hamburg 1958, S. 32f.

ist es ein Versehen.“³⁰ Erst als es zu spät ist, sehen die unglücklichen Rächer ein, daß der kleine Peter, das Kind des Grafen Rupert, nicht vom Hause Warwand ermordet worden, sondern im Spiel ertrunken war. Man kann nur mit tiefstem Bedauern die durch den Erbvertrag verursachten tragischen Ereignisse verfolgen: „Versehen? Ein Versehen? Schade! Schade! / Die arme Agnes! Und der Ottokar!“³¹ Das Mißtrauen führt zur Verstellung der Wahrheit, hier klingt die Sprachskepsis schon an. „Jeder ist befangen in seiner Meinung vom anderen und hält Meinung für Wahrheit. Durch dies für die klassische Zeit ungewohnte dialektische Schema schimmert das Neue, die moderne Bewußtseinsspaltung.“³² Die Verwirrung aller Gefühle der Menschen führt dazu, daß die Menschen selbst zum Rätsel werden.

Die grauenhafte Tragödie in *Penthesilea* geht auf ein Versehen zurück: „So war es ein Versehen. Küsse, Bisse, / Das reimt sich.“³³ In diesem bekanntesten Vers in *Penthesilea* verwechselt die Protagonistin „Küsse“ und „Bisse“, sie hat Achilles gebissen und zerrissen, den sie küssen soll. Penthesilea hat aus „Versehen“ die Wahnsinnstat begangen. Ihr uneigentliches Sprechen verwandelt sich in eigentliches Handeln. Ihr Anspruch auf die sprachliche Beherrschung der Wirklichkeit ist gescheitert. Der unbeherrschte Umgang mit der Sprache endet tragisch. *Penthesilea* zeigt im semiotischen Sinne die Vertauschung des unbeherrschten Wortes mit der Wirklichkeit, die es bezeichnen soll. Penthesileas Unbeständigkeit macht sie unberechenbar. Liebe und Tod befinden sich für sie in einem dialektischen, spannungsvollen Verhältnis, bis sie schließlich die Sprechfunktionen beider sich reimenden Wörter verwechselt. „Versehen“ zeigt, daß zwischen Wort und Tat eine unversöhnliche Diskrepanz besteht. Vor dem toten Achilles unterstreicht sie ihren ganz andersartigen Charakter. Während die meisten Mädchen den Spruch „ihn vor Liebe essen könnten“ bloß ausnutzen, um ihre heiße Liebe zum Freund auszusprechen, hat Penthesilea die Redewendung wörtlich verstanden. Und ihre Tat des Zerreißen geht doch von der sprachlichen Logik statt von ihrer Verrücktheit aus:

Wie manche, die am Hals des Freundes hängt,
Sagt wohl das Wort: sie lieb' ihn, o so sehr,
Daß sie vor Liebe gleich ihn essen könnte;
Und hinterher, das Wort beprüft, die Närrin!
Gesättigt sein zum Eckel ist sie schon.
Nun, du Geliebter, so verfuhr ich nicht.

³⁰ Heinrich von Kleist, *Die Familie Schroffenstein*. In: ders., *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, Bd. 1, hg. von Ilse-Marie Barth und Klaus Müller-Salget. Frankfurt/M. 1991, S. 232.

³¹ Ebenda.

³² Hohoff, Heinrich von Kleist, a.a.O., S. 34.

³³ Heinrich von Kleist, *Penthesilea*. In: ders., *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, Bd. 2, hg. von Ilse-Marie Barth und Klaus Müller-Salget. Frankfurt/M. 1987, S. 254.

Sieh hier: als ich an deinem Halse hing,
Hab' ich' s wahrhaftig Wort für Wort getan;
Ich war nicht so verrückt, als es wohl schien.³⁴

Ein „Versehen“ bringt in der *Hermannsschlacht* den Römern Unheil. Der Römer Varus verliert die Schlacht im Teutoburger Wald, weil er durch die von Hermann inszenierte Verwechslung von zwei Ortsnamen irreführt wird. Er kann es nicht fassen, daß er am hellen Mittag die Orientierung verloren hat: „Wars ein Versehen, daß man nach Pfifi mich, / Statt Iphikon geführt: wohlan, ich will es mindestens, / Bevor ich weiter rücke, untersuchen.“³⁵

Zusammenfassend läßt sich das „Versehen“ als eine typische Methode Kleists bezeichnen, die seine Sprachkritik und die Macht der Sprache zum Ausdruck bringt. Die Sprache hat sich vom Zwang der Abbildung der Wirklichkeit befreit und ist damit ein Medium frei schwebender Phantasie geworden.

Im Drama *Das Käthchen von Heilbronn* entspricht das Sprachbild nicht mehr der Wirklichkeit. Der Realitätsverlust des Sprachbildes zeigt sich stilistisch in Theobald Friedeborns irrealen „als ob“-Satzbau, symbolisch in Kunigundes Illusionskünsten und in ihrer Instrumentalisierung des angeblichen Bildes vom Grafen Wetter, in Wahrheit aber meint sie ein Futteral mit der Schenkungsurkunde. Der berechnende Bösewicht, die Giftmischerin Kunigunde wollte das naiv-schöne Mädchen Käthchen irreführen und manipulieren. Mit Hilfe eines Cherubs ist Käthchen aber unversehrt dem Feuertod entkommen. Sie entgeht noch dem Giftanschlag Kunigundes. Kunigundes Gefühlssprache ist kein sprachlicher Ausdruck mehr, sondern nur noch ein Instrument rücksichtsloser Manipulation. Der Graf Wetter schwankt mit seinem bewußten und naiven Charakter unsicher zwischen zwei Frauen, orientiert sich mal nach dem träumenden Herzen, mal nach dem politischen Verstand. Er findet im Traum von Käthchen die Lösung seines eigenen Rätsels. Er will daher nun vor aller Öffentlichkeit verkünden, daß Käthchen die Kaiserstocher und die für ihn bestimmte Frau ist. Vor dem Gericht besiegt er seinen Kläger, Theobald Friedeborn, den Adoptivvater von Käthchen. Endlich ist der Märchenkaiser gezwungen, sich an sein Abenteuer in der Nacht zu erinnern und in Käthchen seine illegitime Tochter anzuerkennen. Um gegen die Entzweiung von Wort und Wirklichkeit die Wahrheit durchzusetzen, die aus der Sprache der verblendeten oder täuschenden Figuren durchscheint, muß der Märchenkaiser die Wahrheit eingestehen.

In *Prinz Friedrich von Homburg* will der Prinz zum Sieg vorausstürmen. Daher kann er nicht geduldig auf die militärische Anweisung warten, sondern geht davon aus, daß er schon jetzt die Order „vom Herzen empfan-

³⁴ Ebenda.

³⁵ Heinrich von Kleist, *Hermannsschlacht*, a.a.O., S. 522.

gen³⁶ hat. Die einsame Sprache des Herzens ist assoziativ und nicht eindeutig. Während ein poetisches Sprachverständnis auf Vieldeutigkeit zielt, ist das instrumentale Sprachverständnis von der Eindeutigkeit abhängig. Der Sieg rechtfertigt die metaphorische Auslegung des sprachlichen Entwurfs, daher kann die eigentliche Schuld des Prinzen nicht in seinem vom Kriegsgericht inkriminierten Verstoß gegen die wortwörtliche Befolgung des Schlachtplans, sondern darin liegen, daß er seine siegreiche Sprachauffassung nicht durchbrechen und deshalb auch die Paradoxien dieser Welt noch nicht erfahren und erkennen kann. Laut Curt Hohoff sind die „gestaute, grammatikalisch zerrissene Sprache, ihr Taumeln und die expressive Form“ für Kleist Mittel, sich selbst „stammelnd vorzuführen“.³⁷

In der Komödie *Der zerbrochene Krug* greift Kleist weiter die Problematisierung der Sprache auf. Der Dorfrichter Adam bemüht sich darum, die Wahrheit nicht auszusprechen, was seine Sprache prägt. Infolgedessen redet er immer an den anderen vorbei. Das absichtliche Mißverstehen, die Stokungen und Unterbrechungen bestimmen den Dialog im Lustspiel. Darin zeigt sich die grundsätzliche Trennung von Wort und Realität. So verläuft darin der Bruch der Geschichte als Trennungslinie zwischen Zeichen und Bezeichnetem. Die Sprache entwirft eine Gegenwirklichkeit, mit der Adam scheinbar unverbindlich spielt. Adams Lügenspiel ist nur eine komische Variante der erkenntnistheoretischen Frage, „ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint.“³⁸ Vor Gericht geht es bei der Untersuchung der Verfehlung mehr um die Überprüfung der Aussagen als um die Feststellung der Fakten, da diese nur über die Analyse ihrer sprachlichen Vermittlung erschlossen werden können. Das Drama zeigt die grundsätzliche Unverhältnismäßigkeit von Sprache und Wirklichkeit, den Widerspruch zwischen Wort und Tatsache. Erst durch Eves lang zurückgehaltene Aussage siegt letzten Endes das Sprachgeschehen als Prozeß der Wahrheitsfindung über das Mißtrauen gegenüber der Sprache.

Im Drama *Robert Guiskard* zeigt der Dichter die Macht der Sprache. Es gelingt ihm schließlich, zwischen der Verbergung und der Aufdeckung der Wahrheit den Schein der Wirklichkeit als sprachliche Fiktion zu enthüllen. Zwischen Sprache und Wirklichkeit herrscht ein Widerspruch. Der von der Pest befallene Feldherr Guiskard wehrt sich dagegen durch ihre Leugnung. Die Wirklichkeit wird sich gegen die Sprache, die die Pest verhüllt, auch sprachlich durchsetzen. Der Verdacht ist hier ein Mittel der Wahrheitsfindung. Guiskard erleidet einen Schwächeanfall, der seine machtvolle Rede Lügen straft. Die umstehenden Krieger fragen ihn angstvoll: „Was ist? – Was

³⁶ Heinrich von Kleist, Prinz Friedrich von Homburg, a.a.O., S. 582.

³⁷ Curt Hohoff, Heinrich von Kleist, a.a.O., S. 162.

³⁸ Heinrich von Kleist, Brief an Wilhelmine von Zenge am 22. März 1801. In: ders., Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden, Bd. 4, hg. von Klaus Müller-Salget und Stephan Ortmanms. Frankfurt/M. 1997, S. 204f.

hast du? – Guiskard! Sprich ein Wort!“³⁹ Aber er redet so, als wäre nichts geschehen. Der lautlose Paukenschlag hat die verschwiegene Wahrheit an den Tag gebracht. Diese Szene zeigt, daß Kleist eine der bildkräftigsten dramatischen Pantomimen erfunden hat. Guiskard möchte durch diesen Paukenschlag das offensichtliche Symptom seiner Erkrankung übertönen. Er selbst betont in der offenen Rede den Mut: „bange Worte lieb’ ich nicht.“⁴⁰ Nach seinem Schwächeanfall dient diese Rede der sprachlichen Beschwörung der verleugneten Pest. Der Greis Armin, der Sprecher des Kriegervolks, sagt am Ende zu Guiskard:

Tritt, o du Bräutigam der Siegesgöttin,
Die Seuche grauenvoll dir in den Weg!
Zwar du bist, wie du sagst, noch unberührt;
Jedoch dein Volk ist, deiner Lenden Mark,
Vergiftet, keiner Taten fähig mehr,
Und täglich, wie vor Sturmwind Tannen, sinken
Die Häupter deiner Treuen in den Staub.
Und wo er hinsank, sank er in sein Grab.⁴¹

Der sprachliche Vollzug der Krankheit ist so gewaltig, daß das Bewußtsein keine Kraft mehr hat, sich durch Leugnen dagegen zu wehren. Im Schlußbild schlägt die Sprachgewalt in eine Ohnmacht der Herzogin, also der Frau von Guiskard, um. Das deutet eine Aporie des Dichters Kleist an: Er ist dem gewaltigen Anspruch nicht gewachsen, den er für seine Sprachkunst erhebt. Es ist Kleist nicht gelungen, eine einzigartige Tragödie nach Wielands Vorstellungen zu schaffen, in der sich „die Geister des Äschylus, Sophokles und Shakespeare vereinigten.“⁴²

III. Schlußwort

Die in der vorliegenden Arbeit präsentierten modernen Züge schlagen sich in Kleists Dramen in skurrilen, grotesken und grauenhaften Bildern und Figuren nieder, die Vorboten der modernen Literatur sind und eine beträchtliche Resonanz hatten. Viele bedeutende deutsche Schriftsteller wie die Expressionisten Alfred Döblin, Friedrich Nietzsche und Franz Kafka haben

³⁹ Heinrich von Kleist, Robert Guiskard. In: ders., Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden, Bd. 1, hg. von Ilse-Marie Barth und Klaus Müller-Salget. Frankfurt/M. 1991, S. 254.

⁴⁰ Ebenda.

⁴¹ Ebenda.

⁴² Christoph Martin Wieland erwartet mit dieser Voraussage ein sehr erfolgreiches Stück von Kleist. Zit. nach Kindlers Neues Literatur Lexikon, hg. von Walter Jens. Bd. 9. München 1998, S. 488.

darauf ihre Werke gebaut – ein Thema, das einer weiteren Untersuchung würdig ist.